فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال چهاردهم (۱۳۹۲)، شماره۲۷

آفرینش طنز و مطایبه درکلیله و دمنه*

دکتر نجمه حسینی سروری[۱]
استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

کلیله و دمنه از قدیم‌ترین نمونه‌های افسانه تمثیلی (فابل) است. فابل‌ها قصّه‌هایی کوتاه با شخصیّت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. فابل‌ها همچنین با نشان‌دادن برتری‌ها یا ضعف‌های اخلاقی انسان‌ها و مناسبات میان آنها، در قالب شخصیّت‌هایی که از میان جانوران انتخاب می‌شوند، درس‌هایی انسانی را به مخاطب یادآوری می‌کنند. تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی و نسبت‌دادن آن به حیوانات، یکی از شیوه‌های اساسی آفرینش طنز است و به این اعتبار، کلّیّت متن کلیله و دمنه را می‌توان در ردهٔ آثار مطایبه‌آمیز و بویژه طنزهای اخلاقی و اجتماعی قرارداد که راویان آن از شگرد حیوان‌نمایی انسان برای مطرح‌کردن انحطاط اخلاقی و اجتماعی نوع بشر و نیز مردمان زمانه خود بهره می‌برند.

علاوه بر شیوهٔ طنزپردازی در کلّیت اثر که مبتنی بر حیوان‌نمایی است، راویان کلیله و دمنه از شگردهای دیگری نیز برای خلق وضعیّت مضحک بهره برده‌اند. شگردهایی مثل پایان غیرمنتظره، واژگونگی موقعیّت و یا حضور شخصیّت مضحک، ابله یا زیرک، در ماجرا که با حسابگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های نادرست و یا ترفندهای زیرکانه و پیش‌بینی‌های درست خود و ... ماجرایی خنده‌دار را خلق می‌کنند. بررسی‌ها بیانگر آن است که بسامد طنز بیشتر از هزل است و در آفرینش مطایبه، از حضورشخصیت ابله به مراتب بیش از خلق موقعیّت مضحک استفاده شده است.

واژگان کلیدی: کلیله و دمنه، مطایبه (هزل، هجو، طنز)، فابل (افسانه تمثیلی)، شگردهای خلق وضعیّت مضحک.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۱/۰۷/۲۶

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: hosseini.sarvari@gmail.com

۱- مقدّمه

انسان‌ها در تمامی فرهنگ‌ها می‌خندند، همان‌طور که هر فرهنگی صاحب زبان و نوعی از اعتقادات مذهبی است. «خنده و شوخ‌طبعی (humour) نتیجهٔ فرهنگ است، نتیجهٔ تمدن نیز هست و اگر همان گونه که کردارشناسان می‌گویند، خنده زاییدهٔ کارکرد حیوانی خشم و پرخاشگری باشد، آنگاه تغییر معنای اجتماعی این کنش فیزیولوژیکی، خود گواهی است بر فاصلهٔ فرهنگ بشر از زندگی حیوان» (کریچلی، ۱۳۸٤، ص٤۰). شاید به همین دلیل است که ابن سینا، انسان را با صفت ضاحک تعریف می‌کند و ارسطو می‌گوید که «ما تنها موجوداتی هستیم که احساس می‌کنیم، ناگزیر از خندیدنیم» (استات، ۱۳۸۹،ص۲۷).

ارسطو، اوّلین کسی است که هنگام بحث دربارهٔ کمدی، از آن به عنوان شیوه‌ای برای نیل به خنده یاد می‌کند (ارسطو، ۱۳۵۷،ص۱۲۰). سیدنی نیز در تعریفی مشابه با ارسطو می‌گوید: کمدی تقلیدی است از خطاهای معمول زندگی ما، آن حماقت‌هایی که کمتر از جنایت‌ها قابل سرزنش‌اند (مرچنت،۱۳۷۷،ص۱۸). هر چند امروزه، واژهٔ کمدی به صورت خاص، به آن دسته از آثار ادبیّات نمایشی اطلاق می‌شود که «به شکلی زمانمند، مسائل روزمرهٔ انسان‌های معمولی و گرفتاری‌های آنها را با زبان مردم عادی و به شیوه‌ای خنده‌آور و سرگرم‌کننده، نمایش می‌دهد» (انصاری، ۱۳۸۷، صص ۲۸-۲٦)، تعریف‌های یاد شده از کمدی، دربارهٔ متون مطایبه‌آمیز نیز صادق است امّا بر خلاف هنر نمایش که علاوه بر زبان، عناصر گوناگونی مثل صحنه، هنرپیشه و... را نیز به خدمت می‌گیرد، هنر روایی، تنها حاصل کاربرد زبان است و علیرغم تنوع شکل‌های روایت، شیوه‌ای که راوی برای بازنمایی یک داستان (ماجرا) در قالب روایت انتخاب می‌کند و نیز مؤلفه‌ها و شگردهای زبانی خاص او در نقل داستان، انواع مختلف روایت را به وجود می‌آورد.

اسکولز کلّیهٔ آثار داستانی را بر اساس سه رابطهٔ ممکن بین هر جهان روایت شده (داستانی) و جهان تجربه، به سه دسته تقسیم می‌کند و می‌گوید که «جهان داستانی

ممکن است بهتر از جهان تجربه باشد، یا بدتر از آن، یـا برابـر بـا آن» (اسـکولز، ۱۳۷۹، ص۱۸۷). به این ترتیب، می‌توان آثار داسـتانی را در سـه دسـتهٔ رمانتیـک، هـزل‌آمیـز و واقع‌گرایانه جای داد. اسکولز، هزل را جهان خوارشده‌ای می‌داند که «موجودات عجیـب و غریب فروانسانیِ گرفتار در آشوب را ارائه می‌دهد» (همان، ص۱۸۸).

تعریف اسکولز به روشنی نشان می‌دهد که او تمام شیوه‌های مطایبه، مثل هجو، طنـز و... را تحت عنوان هزل طبقه‌بندی می‌کند. نکتهٔ دیگر این کـه اسـکولز از واژهٔ (satire) استفاده‌کرده که در ترجمهٔ فارسی به هزل برگردانده شده‌است امّا در غالب فرهنگ‌هـای فارسی، آن را معادل با واژهٔ طنز دانسته‌اند و از طرفی، «معمولاً در ایران، آثاری را که در گونهٔ کلی شوخ‌طبعی، نوشته، گفته، به نمایش درآمده و مصور می‌شوند، با عنـوان طنـز نام‌گذاری می‌کنند و از مقولات دیگر شوخ‌طبعی نام نمـی‌برنـد» (گـروه مؤلفـان، ۱۳۸۵، ص۹). این شکل کاربرد واژگان مختلف در یک معنا، در زبان روزمره و آنجا که هدف، برقراری ارتباط با مخاطب عام است، اشکالی ایجاد نمی‌کند امّـا وقتـی صـحبت از مـتن ادبی و انواع مختلف آن در میان است، کاربرد دقیق و تعریف‌شدهٔ هر واژه ضـروری بـه نظر می‌رسد. به این جهت، در ادامهٔ کـار، پـس از اشـاره بـه پیشـینهٔ پـژوهش، تعریـف مختصری از اشکال و انواع مطایبه ارائه می‌دهیم و سپس، شیوه‌ها و شگردهای آفـرینش شوخ‌طبعی را در قصّه‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه بررسی می‌کنیم.

۲- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ کلیله و دمنه و مضامین و شیوه‌های روایت و ساختار اپیزودیک آن مقاله‌هـای فراوانی در دست است که چون ارتباطی به موضوع این بررسی ندارد، از نـام‌بـردن آنهـا خودداری می‌کنیم امّا دربارهٔ طنز و مطایبه، پیشینه و انواع آن می‌توان به دو مقالـهٔ «طنـز چیست و طنزنویس کیست» و «تأمّلی در معنا و مراد طنز و جایگاه آن در ادب فارسی»، نوشتهٔ ابوالقاسم رادفر (۱۳۷۳و۱۳۸۵) و نگاهی به روند طنز در پیشینهٔ ادبیّـات فارسـی، نوشتهٔ مهوش واحددوست (۱۳۸۵) اشاره کرد. همچنـین مقالـه‌هـای متعـدّدی، بررسـی

راهکارهای آفرینش طنز را در متن‌های خاص مورد توجّه قرار داده‌اند کـه از آن جملـه است: «ویژگی‌های زبان طنـز و مطایبـه در کاریکلماتورهـا»: طالبیـان و تسـلیم جهرمـی (۱۳۸۸)، جلوه‌های طنز عرفانی در مثنوی‌های عطار: ناصـر ناصـری (۱۳۸۷)، اسـلوب و ساختار اخلاق‌الاشراف: محمد حکیم آذر (۱۳۹۰)، پژوهشی در تئـوری و کـارکرد طنـز مشروطه: کرمی، ریاحی‌زمین و دهقانیان (۱۳۸۸)، زمینه‌های گفت‌وگوی طنز در مثنـوی: محمّدی کله‌سر، یوسف‌پور و خزانه‌دارلو (۱۳۹۰)، پژوهش بررسی تکنیـک‌هـای طنـز و مطایبه در آثـار هوشـنگ مـرادی کرمـانی: حسـام‌پـور، دهقانیـان و خـاوری (۱۳۹۰) و روایت‌های مطایبه‌آمیز هزارو یکشب: حسینی سـروری، صـرفی، مـدبری و محسـنی‌نیـا (۱۳۸۸).

۳- مطایبه (humour) و انواع آن

مطایبه یا شوخ‌طبعی، خصیصهٔ ثابـت و لایتغیـر انسـان‌شـناختی و جهانشـمول و در تمامی فرهنگ‌ها مشترک است. تا کنون هیچ جامعه‌ای کشف نشده که به نـوعی مطایبـه نداشته‌باشد.« مطایبه در لغت به معنی شوخی و خوش‌طبعی بـا کسـی اسـت» (رزمجـو، ۱۳۷۲، صص ۱۸۲-۱۸۱) و در مقام گونه‌ای ادبی، «سخنی است نغز و باریک که باعـث انبساط خاطر می‌شود» (حرّی، ۱۳۸۷، ص٤١). و به عنوان یـک هنـر کلامـی و گونـه‌ای ادبی، به شکل‌های هزل، هجو و طنز دیده می‌شود. در میـان حکایـت‌هـای مطایبـه‌آمیـز کلیله و دمنه، نمونه‌ای که بتوان بر آن نام هجو نهاد، دیده نمی‌شود[۱]؛ بنابراین، در ادامه از میان انواع مطایبه، تعریف مختصری از هزل و طنز ارائه می‌دهـیم و سـپس، شـیوه‌هـا و شگردهای آفرینش شوخ‌طبعی را در حکایـت‌هـای مطایبـه‌آمیـز کلیلـه و دمنـه بررسـی می‌کنیم.

۳-۱- هزل (Facetiousness)

در ادبیّات کلاسیک فارسی، تعبیرهـای متفـاوتی از هـزل دیـده‌مـی‌شـود. برخـی از نویسندگان و شاعران، مثل منوچهری و عبید زاکانی[۲]، هزل را در مفهومی کلّی، در برابـر سخن جدّ قرار می‌دهند. صاحب «بدایع‌الافکار»[۳]، آن را سخن بیهوده‌ای مـی‌دانـد کـه بـا

عقل سلیم و بخردانگی معمول ما همخوانی ندارد و برخی دیگر و از جمله مولوی[٤]، هزل را سخنان زشت و شرم‌آوری می‌دانند که به قصد شوخی و در اصل، به منظور بیان نکته‌ای اخلاقی یا اجتماعی بیان می‌شود. خواجه نصیر هزل را موجب غضب نمی‌داند، «جز در مواردی که صاحب هزل تصور کند که مورد استهزا واقع شده‌است» (خواجه نصیرالدین طوسی، ١٣٦١، ص٥٦١).امّا در عین حال، معتقد است که «هزل، کار بی‌شرمان، شوخ‌چشمان و مسخرگان است که آن را وسیلت معیشت خویش ساخته‌اند» (همان، ١٣٦٤، ص١٧٩).

آنچه ما امروزه هزل می‌نامیم، «سخنی است که در آن، هنجار گفتار به اموری نزدیک شود که ذکر آنها، در زبان جامعه و محیط زندگی رسمی و در حوزهٔ قراردادهای اجتماعی، حالت الفاظ حرام یا تابو داشته‌باشد و در ادبیّات ما، مرکز آن بیشتر امور مربوط به سکس است» (شفیعی کدکنی،١٣٨٢، ص٥٢). با توجّه به این تعریف، تنها چهار حکایت مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه[٥] را می‌توانیم، در ردهٔ هزل جای دهیم. در این حکایت‌ها، نوع مناسبات شخصیّت‌ها و وضعیّتی که در آن قرار می‌گیرند، در تعارض با حوزهٔ قراردادهای اجتماعی و قوانین حاکم بر محیط قرار می‌گیرد و به علاوه، گاه راویان حکایت‌ها، با صراحت از الفاظ تابو نام می‌برند و صحنه و وضعیّت را به روشنی توصیف می‌کنند.

۳-۲ طنز (Satire)

طنز در لغت، به معنای مسخره‌کردن و طعنه‌زدن و در اصطلاح، شعر یا نثری است که در آن حماقت یا ضعف‌های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشری با شیوه‌ای تمسخرآمیز و اغلب غیر مستقیم بازگو می‌شود (میرصادقی، ١٣٧٣، ص١٨٠).

واژهٔ طنز، به این معنا، در مواجهه با اصطلاحات ادبی فرنگی طرح و اختیار شده و پیشینهٔ آن به صورت جدی، نهایتاً به چهاردههٔ گذشته باز می‌گردد (قوام و رنجبر، ١٣٨٨، ص٩) و بعضی بزرگان ادب، به خاطر تفکیک و تمیز طنز از هجویه‌های رکیک و زشت در مطبوعات، این اصطلاح را باب کردند» (پزشکزاد،١٣٨١، ص ٣٩). در این

معنی، طنز «صورت تکامل‌یافتهٔ هجو است» (صلاحی، ۱۳۷۳، صفحه دوم مقدمه). و بر خلاف هجو، «اشاره و تنبیهی اجتماعی است که هدف آن، اصلاح و تزکیه است و نه ذم و مردم‌آزاری» (آرین‌پور، ۱۳۵٦، ص۳٦) و طنزنویس نگهبان خودخواستهٔ موازین، آرمان‌ها و حقیقت، اخلاق و ارزش‌های هنری است که تعهد کرده‌است، حماقت‌ها و شرارت‌های جامعه را تصحیح، نکوهش و تمسخر کند (کادن،۱۳۸۰، ص۹۵).

بنابراین «جهان طنز روی یک بیضی و به دور دو کانون، یعنی افشای بلاهت و تنبیه رذالت در نوسان است...طنز اساساً سبکی اجتماعی است و زادهٔ غریزهٔ اعتراض است، اعتراضی که تبدیل به هنر شده‌است» (پلارد، ۱۳۷۸، صص ۱۳-۱۱) و همین جنبهٔ اجتماعی و اعتراضی طنز، مهمترین وجه تمایز آن با دیگر انواع هنری شوخ‌طبعی است. افشای بلاهت و حماقت، نکوهش تزویر و ریا، بازنمایی ضعف‌های اخلاقی و رذالت‌های اجتماعی در قالبی مسخره‌آمیز، از موضوعات محوری طنز به شمار می‌رود و طنزپرداز از شگردهای مختلفی برای پرداخت هنرمندانهٔ موضوع استفاده می‌کند.

نام‌بردن از همهٔ شیوه‌های آفرینش طنز و مطایبه، بسیار مشکل و حتّی غیرممکن است چون طنز و اساساً همهٔ انواع مطایبه، حوزهٔ گسترده‌ای را در بر می‌گیرد و مهمتر این که طنز، سبکی اجتماعی است و مقوله‌ای فرهنگی به شمار می‌آید؛ یعنی دریافت جنبهٔ مسخره‌آمیز یک متن یا یک گفتهٔ طنزآمیز، به دریافت مشترک اجتماعی و فرهنگی گوینده و مخاطب بستگی دارد. با اینهمه، روش‌هایی شناخته‌شده‌ای وجود دارد که تقریباً در تمام فرهنگ‌ها از آنها برای آفرینش شوخ‌طبعی استفاده می‌شود. از جملهٔ این شگردها می‌توان به این موارد اشاره کرد: بازی‌های زبانی، کوچک یا بزرگ‌نمایی، نقیضه‌پردازی، بی‌معنایی، تشبیه انسان به حیوان و... .

تشبیه انسان به حیوان یکی از رایج‌ترین روش‌های طنزپردازی است که در تمام فرهنگ‌ها نمونه‌هایی از آن یافت می‌شود و قدیم‌ترین شکل استفاده از این شیوه، در داستان‌های تمثیلی حیوانات (فابل‌ها)، یعنی داستان‌هایی از نوع کلیله و دمنه، دیده می‌شود.

۳-۲-۱- فابل (Fable)

فابل‌ها قصّه‌هایی کوتاه با شخصیّت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. این قصّه‌ها درس‌های اخلاقی می‌دهند و به نکوهش رفتارهای انسانی می‌پردازند (نورتون، ۱۳۸۲، ص ۲۳۷). در این قصّه‌ها بیشتر جانوران مثل انسان‌ها حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند و دارای ویژگی‌های انسانی دیگری نیز هستند. فابل‌ها معمولاً کوتاه‌اند و بیشتر از دو یا سه شخصیّت ندارند، رفتارهای شخصیّت‌ها ساده است و در نقطهٔ اوج، خود را نشان می‌دهد. «فابل‌ها همچنین دربردارندهٔ درس‌های انسانی هستند که به وسیلهٔ نشان‌دادن برتری‌ها وضعف‌های اخلاقی جانورانی که مثل انسان‌ها رفتار می‌کنند، بیان می‌شوند و در این حال، «آنچه ما را به خنده می‌اندازد تنزل انسان تا سطح حیوان و ارتقای حیوان تا سطح انسان است» (کریچلی، ۱۳۸٤، ص ٤۲).

«از فابل‌ها می‌توان به عنوان داستان‌هایی سرگرم‌کننده و ابزارهایی برای آموزش یا موعظه استفاده کرد. آنها همچنین می‌توانند با مردمی دارای میزان متفاوت هوش و خرد، ارتباط برقرار کنند و به روشنی پیام خود را بیان کنند و می‌توانند ریشخندهایی هوشمندانه، آموزشی یا شک‌برانگیز باشند و قصّه‌گوها می‌توانند روی هر یک از کارکردهای آنها که بخواهند پافشاری کنند. این قصّه‌ها هم از محدودیت‌های ما سخن می‌گویند و هم از امکانات ما و می‌توانند راهنمای ما باشند تا با خود از مجرای طنز، خنده و لذّت سخن بگوییم» (همان، صص۲٦۸-۲٦٦).

در فرهنگ غرب، نخستین مجموعهٔ داستانی از نوع فابل را به برده‌ای یونانی به نام «ازوپ» نسبت می‌دهند امّا گروهی دیگر، از جمله برخی محقّقان تحقیقات تاریخی و تطبیقی قصّه‌ها، فابل‌های اروپایی را برگرفته از منابع دیگری می‌دانند (پراپ، ۱۳٦۸، مقدمه). هر چند در حال حاضر دیگر هندی‌ها را خالق افسانه و فابل نمی‌دانند، بسیاری معتقدند که «بیشتر فابل‌هایی که نظیر پلی بین‌المللی از مرزهای جهان گذشته‌اند، ظاهراً از هند بوده است و پنجه تنترا، معروف‌ترین کتاب هند، سرچشمهٔ بسیاری از فابل‌هایی

است که مورد قبول مردم اروپا و آسیا قرار گرفته‌است» (دورانت،۱۳٦۷، ص ٦۵۳).

فابل‌ها در چهار گوشهٔ جهان یافت می‌شوند و منشأ آنها هر کجا باشد، نمونه برجسته‌ای از داستان‌هایی هستند که درطول سال‌ها، به صورت سنّت شفاهی یا نوشتاری از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند. این قصّه‌ها همواره مورد توجّه کودکان و بزرگسالان قرار گرفته‌اند،امّا بی‌گمان این دو گروه مخاطب، رویکردهای شناختی متفاوتی نسبت به این نوع روایت‌ها از خود نشان می‌دهند. «بنا بر پژوهش‌های روان‌شناسان و بویژه پیاژه، یکی از مهمترین ویژگی‌های ذهنی کودکان جاندارپنداری یا زنده‌انگاری است. بر این مبنا کودکان، به ویژه در سنین پایین‌تر از هفت‌سالگی، گرایش به جاندارانگاشتن موجودات و نیز انسانگونه پنداشتن جانداران دارند (خسرونژاد،۱۳۸۲، ص۱۷۱). امّا برای کودکان در گروه‌های سنی بالاتر و بزرگ‌سالان، افسانه‌های حیوانات (فابل‌ها) تمثیل‌های طنزآمیزی هستند که بر شباهت انسان و حیوان صحّه می‌گذارند. آنچه در این نوع از طنز رخ می‌دهد، «درهم‌ریختن مداوم مرز میان انسان و حیوان است. امری که خود نشانگر عدم آرامش و جنجال در مرز میان این دو قلمروست» (کریچلی، ۱۳۸٤، ص۵۰).

داستان حیوانات، وسیلهٔ مناسبی است برای نمایاندن این حقیقت غم‌انگیز امّا خنده‌دار که «انسان در قالب طنز همچون حیوانی بی‌مصرف و بی‌فایده ظاهر می‌شود؛ حیواناتی نومید، بی‌کفایت و عجیب و غریب و...» (همان، ص٤۸) و همین، فرصت مناسبی است برای طنزپرداز تا هرچه می‌خواهد درباره افراد و اجتماع بیان کند. «طنزپرداز با تشبیه افراد به حیوانات، آنها را از مقام رفیع و بلندی که برای خود قائل هستند، به حدّ حیوانات تنزل می‌دهد» (حلبی،۱۳۷۷، ص٦٤). و در این حال، «مثلاً مکاری روباه، تن‌پروری خرس و حماقت خرس و... صفاتی هستند که چون برچسبی بر آدم‌ها زده می‌شوند» (جوادی، ۱۳۸٤، ص۲۰) از سوی دیگر، نسبت‌دادن اوصافی که غالباً صفاتی به غایت انسانی تلقی می‌شوند، مثل دوستی و صداقت، تیزهوشی و بخردانگی، جوانمردی و سخاوت و.....، به حیوانات، به شکلّی متناقض بر این واقعیت

تأکید می‌کند که گاه انسان، حتّی از حیوان شدن هم عاجز است.

٤- کلیله و دمنه و شگردهای طنزپردازی

کلیله و دمنه از ثمرات فرهنگ هند باستان است. «منبع این کتاب، دو اثر مهم است به زبان سانسکریت: در درجهٔ اوّل پنجه‌تنتره و تا حدودی مهابهاراتا» (یوسفی،۱۳٦۷، ص۱٤٦) و به نحو یقین، باید در عهد رنسانس دوران خسرو انوشیروان از هندی به پهلوی نقل شده‌باشد (زرین‌کوب، ۱۳۷۵، ص۸۰).

مترجم کتاب به زبان پهلوی، چنانکه از مقدمه کتاب برمی‌آید، برزویهٔ طبیب است. «برزویه در برگردان باب‌ها، درونمایه داستان‌ها و افسانه‌ها را از اصل هندی گرفت امّا آنها را هماهنگ با پسند خود و همسان با باورهای زرتشتی به شکل کنونی خود درآورد» (محمدی، ۱۳۷٤، ص۱۹۰) و پس از ترجمهٔ کتاب به امر خسرو انوشیروان، از وزیر نامدار او، بزرگمهر، خواست تا یک باب به نام «برزویه طبیب» به آغاز کتاب بیفزاید و او نیز چنین کرد امّا افزون بر این باب، ایرانیان ظاهراً پنج باب دیگر نیز به اصل کتاب افزوده‌اند که ابن مقفع، مترجم کتاب از پهلوی به عربی، در آغاز کتاب از آنها نام می‌برد (نصرالله منشی، ۱۳٥٦، ص۳۸).

اعراب در عهد اموی و عباسی، علاوه بر تدوین آثار خود، به نقل و ترجمهٔ داستان‌های دیگر ملل نیز پرداخته‌اند. ابن مقفع اوّلین مترجمی است که یک روایت افسانه‌ای هند و ایرانی، یعنی روایت پهلوی کلیله و دمنه را به عربی ترجمه کرده‌است و «علاوه بر باب‌هایی که بر آن افزوده، به ترجمه مطابق با اصل هم مقید نبوده بلکه احیاناً چیزی به آن افزوده یا چیزی را در آن تغییر داده‌است» (حناالفاخوری، ۱۳٦۱، ص۳۳۸) و نیز زبان قهرمانان خود را رنگ اسلامی زده‌است و بسیاری از جوانب اندیشه و زندگی اجتماعی و مادی را که در کتابش آشکار است، با زمان خود منطبق کرده است (عبدالجلیل، ۱۳۸۱، ص۱۲۹). ترجمهٔ ابن مقفع، اوّلین بار به فرمان نصر بن احمد سامانی، به نثر دری ترجمه شد و آنگاه در اوایل قرن ششم، یک بار دیگر با نثر منشیانه

و بلیغ، ترجمهٔ دیگری از آن به دست ابوالمعالی نصرالله بن محمّد بن عبدالحمید منشی ترتیب یافت (صفا، ۱۳٦۳، ص۹٤۸). این ترجمه، مشهورترین نسخهٔ کلیله و دمنه است که به کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی شهرت دارد.

بنابراین، کتاب را چنان که از پیشگفتار آن نیز برمی‌آید، نمی‌توان برگردان تمام آن از هندی دانست بلکه این کتاب آمیخته‌ای است از آموزه‌های هندی و ایرانی که بخشی از آن، پیش از اسلام و بخش دیگر، پس از آمیختگی با باورهای اسلامی بدان افزوده شده‌است. شاید علّت اصلی اختلاف پیشینیان دربارهٔ خاستگاه نخستین کلیله و دمنه نیز همین آمیختگی باشد (ر.ک: ابن ندیم، ۱۳٦٦، ص٥٤۱)[٦].

علی‌رغم ترجمه‌های گوناگون کلیله و دمنه و همهٔ تغییراتی که در متن اصلی آن صورت گرفته‌است، ساختار نهایی و نوع ادبی خاصّ کتاب که بی‌شک هر دو از دلایل محبوبیّت آن است، همواره حفظ شده‌است و به همین جهت «از دوران ساسانیان تا دوره‌هایی نزدیک به ما، استوارترین پیوند را با مخاطبان کودک و بزرگسال برقرار کرده‌است» (محمّدی و قایینی، ۱۳۸٤، ص۱۸۱). امّا بدون شک کودکان، مخاطبان ترجمهٔ منشیانهٔ نصرالله منشی و حتّی نثر نسبتاً ساده و بی‌تکلّف ابن‌مقفع نیستند؛ به علاوه، حتّی بدون توجّه به روایت‌هایی که درباره انگیزهٔ پیدایش و نیز ترجمه‌های متعدّد کتاب در دست است و تنها با توجّه به متن کتاب، می‌توان به این نکته پی برد که روی سخن راویان کتاب، و نیز مترجمانی که هر یک به نوبه خود بر متن اصلی افزوده‌اند، با بزرگ‌سالان است.[۷]

چنانکه در مقدّمهٔ ابن مقفع آمده‌است، کلیله و دمنه از کتاب‌های ارزشمند موجود در خزاین ملوک هندوستان بوده‌است. «هندی‌ها کتاب پنجه‌تنترا و مانند آن را تحت نام «نیتی–شاستره»، یعنی دستوراتی در سیاست یا اخلاق طبقه‌بندی می‌کنند و معمولاً چنین گفته می‌شود که این حکایات را برهمن فرزانه‌ای به قصد تعلیم به شاهزادگانی چند ابداع کرده‌است» (دورانت، ۱۳٦۷، ص ٦٥۳). هدف از تألیف این نوع کتاب‌ها، در نظر هندی‌ها این بود: «تعلیم با سرگرمی و تلقین رفتاری احتیاط‌آمیز و اندرزی روشن از

طریق حکایت و تمثیل به شاهزادگان» (رنو، ۱۳۷۰، ص٤٩). چنین به نظر می‌رسد که این کتاب، علاوه بر شاهان ایران و هند، مورد نظر حکام و امرای عرب نیز بوده‌است؛ برای مثال مأمون، خلیفه عباسی، به این کتاب توجّه فراوان داشت و آن را در خزانه نهاده‌بود. بنا بر این روایات، مخاطبان اصلی مورد نظر راویان کلیله و دمنه در هر زبانی، بزرگ‌سالان و به خصوص امرا و شاهان بوده‌اند؛ نکته‌ای که خود متن نیز با معرفی راوی داستان (برهمنی به نام بیدپای) و مخاطب درون‌متنی او (رای هند به نام دابشلیم) بر آن صحّه می‌گذارد.

مقدّمهٔ معروف برزویه بر کلیله و دمنه، نشان‌دهندهٔ ناخرسندی این طبیب روشنفکر از عصر انوشیروان است که از نظر او عصر انحطاط اخلاقی تلقی می‌شد (زرین‌کوب، ۱۳۷۱، ص٤٩٩) و اگر این مقدّمه را نسبت به عصر انوشیروان جدید بدانیم و آن را به ابن مقفع نسبت دهیم، به ناچار باید پذیرفت که «مراد ابن مقفع از وضع این مقدمه، اشاراتی به اوضاع درباری و کشوری زمان خود و بیان اصول معتقدات خویش بوده‌است» (بهار، ١٣٥٦، ص٢٥٤). در هر حال، راویان کتاب با درهم‌ریختن مداوم مرز میان انسان و حیوان، از یکی از رایج‌ترین شگردهای طنزپردازی سود برده‌اند تا ضعف‌های اخلاقی و اجتماعی دوران خود را به گونه‌ای مؤثر مطرح کنند و مردمان روزگارشان را به قضاوت دربارهٔ خود و اجتماع وادارند.

تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی و نسبت‌دادن آن به حیوانات، شیوهٔ اساسی آفرینش طنز در افسانه‌های تمثیلی (فابل) از نوع کلیله و دمنه است. بدون شک بازیافتن خود در هیأت جانورانی دشمن‌خو و نیرنگ‌ساز، حسود و دسیسه‌گر، چاپلوس وبی‌مایه، ساده‌لوح و احمق و...برای هیچ آدمی خوشایند نیست و تا زمانی که یکی از این اشخاص مرتکب عمل مضحکی نشود، خنده‌دار هم نیست؛ امّا «لذّت حاصل از طنز، هرگز به پای شدّت حاصل از کمدی یا لطیفه نمی‌رسد و هرگز به قهقهه نمی‌انجامد» (کریچلی، ١٣٨٤، ص١٢٨) و اگر بپذیریم که «میان خنده و طنز ملازمه‌ای نیست و گاه یک طنز می‌تواند شخص را بگریاند» (شفیعی کدکنی،١٣٨٠، ص٥٠)، دریافت جنبهٔ

طنزآمیز این درهم‌ریختگی مداوم مرز انسان و حیوان و نبود آرامش در مرز میان این دو قلمرو، آسان‌تر خواهدبود.

طنز حوزهٔ وسیعی است که هم مقولات شوخی و هم جدّی را دربرمی‌گیرد (پـلارد، ۱۳۸۳، ص۱۱). و معمـولاً قصـد تعلیمـی روشـن و مبالغـه‌آمیـزی دارد و همـین قصـد تعلیمی، عامل وحدت‌بخش اثر است. «در حقیقت، طنز بر امـوری تمرکـز مـی‌کنـد کـه مخاطب می‌تواند برای بهتربودن و بهترزیستن آنها را اصلاح کند؛ بنـابراین، در طنـز بـه آنچه درست و صحیح است، نیاز می‌شود چرا کـه هـدف طنـز کـه برملاکـردن معایـب است، فقط با ارائهٔ محاسن پسندیده برآورده می‌شود» (حرّی، ۱۳۸۷، ص٦٤). درست به همین دلیل است که در کلیله و دمنه، صفات پسندیده در تقابل با رذالت‌ها و زشتی‌هـای اخلاقی و اجتماعی بازنموده می‌شود؛ از سویی پاکی و درست‌کرداری و در عـین حـال، ساده‌لوحی گاو در تقابل با حسادت و خودخواهی و نیرنگ‌سازی دمنه قرار مـی‌گیـرد و از سوی دیگر، مرز میان خردمندی و عاقبـت‌اندیشـی کلیلـه در تقابـل بـا فریبکـاری و افزون‌طلبی دمنه، به دقّت ترسیم می‌شود. زیرکی مرد صاحب‌خانه و بوزینـه و حماقـت دزد و لاک‌پشت، در برابر هم به تصویر کشـیده مـی‌شـود. جـایی بـر ارزش دوسـتی و مودت تأکید می‌شود و جای دیگر دوستی به راحتی فدای مطامع شخصی افراد می‌شـود و....

در این دنیای تقابل‌های اوصاف نیک و رذایل و خباثت‌های آشکار و نهان، جـانوران و انسان‌ها فرقی با هم ندارند؛ خرگوش و روباه، همـان‌قـدر حیلـه‌سـاز و چـاره‌انـدیش هستند که مرد بازرگان و یا صاحب‌خانه‌ای که دزد بر بام سـرایش ایسـتاده‌اسـت. تقلیـد ناشیانهٔ بوزینه یا کبک، همان‌قدر مضحک به نظر می‌رسد که تلاش مردی ساده‌لوح برای آموختن زبان عربی و دزد و دیو و زاهد و درودگر، همان‌قدر احمق‌اند که شیر و شتر و فیل و لاک‌پشت. جالب‌تر آنکه درهم‌ریختگی مدام مرز میان انسان و حیوان، گاه تا آنجا پیش می‌رود که مرز میان زندگی انسان و حیوان به کلّی از میان برداشته می‌شود:

زاهدی، راسویی را به مراقبت فرزندش می‌گمارد وموشی به‌دعای زاهدی به دختریزیبا مبدل می‌شود و در خانهٔ او زندگی می‌کند.

کلیله و دمنه در کلّیت اثر، طنزی اخلاقی و اجتماعی است که راویان آن از شگرد حیوان‌نمایی انسان برای مطرح‌کردن انحطاط اخلاقی و اجتماعی نوع بشر و نیز مردمان زمانهٔ خود به زبان طنز بهره می‌گیرند. تمثیلی طنزآمیز است که انسان را در مقابل تصویر حیوانی و مضحک خود به قضاوت می‌نشاند و جالب‌تر از همه اینکه در حکایتی پایانی (باب الصایغ و السیّاح)، همزیستی و برخورد انسان و حیوان، با جابه‌جایی کمیک جایگاه انسان و حیوان به پایان می‌رسد. سپاس‌داری و وفاداری، جوانمردی و مروّت و دوستی خالصانه به حیوانات (مار و ببر و بوزینه) نسبت داده‌می‌شود و بدعهدی و ناسپاسی و بدکرداری به انسان. گویی در پایان کار، راویان کلیله و دمنه مانند بسیاری از طنزپردازان، با تأکید بر برتری حیوان بر انسان به این باور غریب و غمگنانه می‌رسند که انسان گاه حتّی از حیوان‌شدن هم عاجز است.

صرف‌نظر از شیوهٔ طنزپردازی در کلّیت اثر که مبتنی بر حیوان‌نمایی است، در میان روایت‌های کلیله‌ودمنه حکایت‌هایی دیده‌می‌شوند که آشکارا خواننده را به خنده می‌اندازند. این خنده علاوه بر آنچه از کلّیّت اثر متنی طنزآمیز می‌سازد، حاصل به‌کارگیری دیگر شگردهای خلق مطایبه در موقعیّت‌های خاص است.

٤-١- ویژگی‌ها و شگردهای خلق مطایبه در حکایت‌ها

اساس شوخ‌طبعی، خلق یک موقعیّت یا مجموعه موقعیّت‌های غیر منتظره و غیر مترقبه برای مخاطب است؛ (حرّی، ۱۳۸۷، ص٤٥) موقعیت غیر مترقبه و گاه نامتعارفی که غالباً با منطق معمول زندگی و اخلاق اجتماعی، عقل سلیم و بخردانگی معمول ما، منطبق نیست و موجب خنده می‌شود. موقعیّت خنده‌آور در مواردی، تصادفاً ایجاد می‌شود و شخص یا اشخاصی که با صفت نوعی حماقت شناخته نمی‌شوند، در آن درگیر می‌شوند و گاه کنش‌هایی ابلهانه و دور از ذهن از خود نشان می‌دهند امّا در

مواردی هم موقعیّت غیر متعارف، نتیجهٔ حضور و کنش یک قهرمان نوعی است که از همان آغاز قصّه، با صفت نوعی ابله معرفی می‌شود. بر این اساس، حکایت‌های مطایبه آمیز کلیله و دمنه را می‌توان به دو دستهٔ حکایت‌های ماجرای مضحک و حکایت‌های آدم احمق تقسیم کرد:

٤-١-١- حکایت‌های ماجرای مضحک[۸]

در این نوع قصّه‌ها، قهرمان نوعی داستان، معرف صفت نوعی احمق نیست،امّا درگیر ماجرایی مضحک و احمقانه می‌شود. حکایتی که در ضمن باب چهارم کلیله و دمنه، باب بوف و زاغ، روایت می‌شود یکی از این نوع حکایت‌هاست که قهرمان نوعی آن، در ابتدای حکایت این‌گونه معرفی می‌شود:«بازارگانی بود بسیارمال امّا به غایت دشمن‌روی و گران‌جان و زنی داشت روی چون حاصل نیکوکاران و زلف چون نامهٔ گناهکاران» (نصرالله منشی، ١٣٥٦، ص٢١٤) امّا زن به شوهرش علاقه نداشت و از او گریزان بود. تا اینکه شبی، دزدی به خانهٔ مرد بازرگان زد و زن از ترس دزد، شوهر را محکم در آغوش گرفت. بازرگان از خواب پرید و چون به علّت کار زن پی برد، آواز داد که «ای شیرمرد مبارک‌قدم، آنچه خواهی حلال ببر که به یمن قدم تو، این زن بر من مهربان شد» (همانجا).

حکایت با شرح وضعیّتی ثابت، متعارف و معمول آغاز می‌شود و ادامه پیدا می‌کند. توصیف کوتاه وضعیّت، اطّلاعی کلّی دربارهٔشخصیّت‌ها به خواننده می‌دهد: مرد، دشمن‌روی و گران‌جان است و در همان ابتدای حکایت با صفت نوعی خود، بازرگانی بسیارمال، معرفی می‌شود. زشت‌رویی مرد و زیبایی زن و رفتار زن در برابر مرد، نکتهٔ مرکزی حکایت است و ورود دزد به خانه و عکس‌العمل زن در برابر آن، حکایت را برای رسیدن به پایانی غیرمنتظره بسط می‌دهد. نکتهٔ غیر معمول حکایت در پایان آن است. در اینجا منطق معمول زندگی روزمره، وارونه و بخردانگی عرف و معمولش محو و نابود می‌شود و منطقی غیرمتعارف، خود را به رخ خواننده می‌کشد و او را می‌خنداند.

کنش مرد بازرگان در برابر دزد، غیر متعارف به نظر می‌رسد و مهمتر آنکه آشکارا با تلقی عام از صفت نوعی او (بازرگان‌بودن و بسیارمال بودن) تضّاد دارد. تضّاد و تقابل صفت نوعی بازرگان که بر زیرکی مرد در زندگی شغلی و اجتماعی او دلالت می‌کند، با عکس‌العمل ساده‌لوحانهٔ او در برابر یک وضعیّت ناپایدار، بر جنبهٔ کمیک و مسخره‌آمیز پایان‌بندی حکایت می‌افزاید.امّا نکتهٔ جالب توجّه در اینجاست که همین ساده‌دلی نامنتظر بازرگان، در عین حال، همدلی مخاطب را نیز برمی‌انگیزد؛ نوع خاصّی از همدلی دلسوزانه که در آفرینش خنده بی‌تأثیر نیست.

حکایت بازرگان و مزدور[۹] نیز شرح وضعیّت و سوءتفاهم مضحکی است میان مرد بازرگان و مزدور او. بازرگان که جواهرات زیادی دارد، کارگر مزدوری را به خانه می‌آورد تا جواهرات او را سفته کند امّا در عوض، از او می‌خواهد که برایش چنگ بنوازد و چنان شیفتهٔ نوای چنگ می‌شود که کار اصلی خود را فراموش می‌کند. در پایان روز، مزدور دستمزدش را طلب می‌کند و بازرگان می‌گوید: «جواهر برقرار است. کار ناکرده مزد نیاید، مفید نبود».امّا مزدور در جواب می‌گوید: «مزدور تو بودم و تا آخر روز آنچه بفرمودی بکردم» (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، ص۵۱). سرانجام بازرگان تسلیم می‌شود و دستمزد کارگر را می‌دهد. حکایت ماجرایی ساده دارد و اشخاص درگیر در ماجرا آدم‌هایی معمولی هستند که با صفت معرف شغلشان، در همان ابتدای حکایت، معرفی می‌شوند؛ اوصافی که به مناسبات آنها شکل می‌دهد. همین مناسبات مشخص میان دو شخصیّت است که در پایان حکایت، منطق هر دو طرف درگیر را واقع‌نما جلوه می‌دهد و سوءتفاهم میان آنها را مضحک می‌نمایاند. این سوءتفاهم با نوعی از واژگونگی موقعیّت در مناسبات میان دو شخص درگیر در ماجرا به پایان می‌رسد که خود یکی از شگردهای رایج آفرینش مطایبه است.

از میان حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه، ساخت ۹ روایت بر اساس رویداد وضعیّت مضحک است و از این تعداد، چهار حکایت[۱۰]را می‌توان نمونه‌های ابتدایی داستانهای «گروتسک» دانست؛یعنی شکلّی ازمطایبه که همزمان، دوحسّ ناسازگار ترس

(دلهره یا انزجار) و خنده (طنز و مطایبه) را به مخاطب خویش القا می‌کند.[۱۱]

٤-۱-۲- حکایت‌های شخصیّت ابله

متون مطایبه‌آمیز شکل‌های گوناگونی دارد که قصّه‌های احمقان یکی از آنهاست (اخوت، ۱۳۷۱، ص ٤٨). آدم احمق، نمونه‌ای کلّی از خصایص و صفات بشری است. او موجود ساده‌لوحی است که هر چند ممکن است در موقعیت‌های مختلف ظاهر شود امّا پیوسته معرّف خصایص کلّی و تغییرناپذیر ازلی و ابدی است. فرد احمق نمونه‌ای از اشخاص سادهٔ داستانی (تیپ) است که خصایص نوعی آنها، چندان گسترده نیست و «در اشکال ناب خود، بر گرد یک فکر یا کیفیّت واحد ساخته می‌شوند، هرگاه ظاهر شوند به آسانی بازشناخته می‌شوند و مزیّت دیگرشان این است که خواننده، بعدها به سهولت آنها را به یاد می‌آورد» (فورستر، ۱۳۵۷، صص ۸۹-۸۸).

شخص احمق، بازیگر اصلی بسیاری از حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه است. در بعضی از حکایت‌ها، حضور آدم احمق به تنهایی و کنش او در مقابل محیط و افراد پیرامونش، عامل ایجاد خنده و دلیلی بر حماقت اوست. حکایت‌های روباه و دهل (نصرالله منشی، ١٣٥٦، ص٧٠)، بوزینه‌های نادانی که بر کرم شب‌تاب می‌دمیدند (همان، ص١١٦) و لاک‌پشت و بطان (همان، ص ۱۱۰) از جملهٔ این حکایت‌ها هستند که شگردهای اساسی خلق مطایبه در آنها عبارتند از: واکنش نابخردانهٔ شخص احمق در برابر محیط و افراد جامعه، تعمیم یک تجربه به شرایط ناهمگن آن و نیز حسابگری ناشیانهٔ شخص احمق.

حکایت بوزینه و درودگر، نمونهٔ دیگری از چنین روایت‌هایی است. این حکایت، ماجرای بوزینه‌ای را روایت می‌کند که با دیدن درودگری که «بر چوبی نشسته بود و آن را می‌برید و دو میخ پیش او، هرگاه که یکی را بکوفتی، دیگری که پیشتر کوفته بودی، برآوردی» (همان، ص ٦٢)، گمان کرد که می‌تواند کار او را انجام دهد. پس در فرصتی مناسب، در جای درودگر نشست و کار او را تقلید کرد امّا «آن میخ که در کار بود، پیش

از آنکه دیگری بکوفتی برآورد، هر دو شقّ چوب به هم پیوست و انثیین او محکم در میان بماند، از هوش بشد» (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، ص٦۲). به این ترتیب، آشنایی نداشتن بوزینه به قواعد کار درودگری و در نتیجه، تقلید نابجای او از کار درودگر، اساس خلق موقعیّت مطایبه‌آمیزی است که هرچند برای بوزینه دردسرساز می‌شود، خواننده را به خنده وامی‌دارد. در اینجا علاوه بر خندهٔ حاصل از آنچه خلاف منطق معمول می‌نماید، تصویر مضحک و هزل‌آمیزی که در پایان از بوزینه ارائه می‌شود، بر خنده‌دار بودن ماجرا می‌افزاید. این تصویر، برعکس منطق خلاف عرف بوزینه در تقلید از درودگر، به تصاویری که در زندگی روزمره، ما را به خنده می‌اندازند، بسیار شبیه است؛ تصاویری شبیه به زمین‌خوردن‌های نابه‌هنجار یا وضعیّت‌های ظاهری عمداً یا سهواً شرم‌آوری که گاه با آنها روبه‌رو می‌شویم.

حکایت «مردی که می‌خواست تازی بگوید»، از شگرد دیگری برای آفرینش مطایبه بهره می‌برد. در این حکایت، مردی از دوستش می‌خواهد که چند جمله عربی بر لوح او بنویسد و بعد به تصور این که با نگاه‌کردن گاه گاه بر لوح به کمال فصاحت رسیده‌است، در محفلی یک جملهٔ عربی را به اشتباه بیان می‌کند و در جواب خندهٔ یکی از حاضران، پاسخ می‌دهد که «بر زبان من خطا رود و (در حالی که) تختهٔ زرد در خانه من است؟!» (همان، ص۳۹) حکایت از ابتدای کار، خنده‌دار می‌نماید. ساده‌لوحی مرد که از همان ابتدا در درخواست او از دوستش بروز می‌کند، ذهن مخاطب را برای پذیرش هرگونه عمل دور از ذهن و نامتعارف از جانب او آماده می‌کند. به این ترتیب، خنده‌داربودن حکایت نه در پایان غیرمنتظرهٔ آن بلکه در نتیجه‌گیری ناشیانهٔ مرد و اصرار و پافشاری او بر حماقتی است که در جملهٔ پایانی متن بر آن تأکید می‌شود.

حکایت «پارسا و کوزهٔ روغن» شکل دیگری از مواجههٔ آدم احمق با جامعه و محیط پیرامونش را روایت می‌کند. حکایت آنگونه آغاز می‌شود: «پارسامردی بود و در جوار او بازرگانی بود که شهد و روغن فروختی و هر روز بامداد، قدری از بضاعت خویش برای قوت او بفرستادی و چیزی از آن به کار بردی و باقی در سبو می‌کردی و در

طرفی از خانه مـی‌آویخـت» (نصـرالله منشـی، ۱۳۵٦، ص۲٦۳). صـفت پارسـا در ایـن حکایت، به مفهوم پرهیزکار نیست، بلکه بیانگر طبقهٔ اجتماعی خاصّ او و بیشتر یـادآور صفت فقر است. کوزهٔ روغنی که به مرور ایام فـراهم مـی‌آیـد، در اوهـام مـرد، معنـایی معادل ثروت دارد و او را از مواجهه با دنیای حقیقی پیرامونش بازمی‌دارد؛ مـرد سـرگرم خیالپردازی دربارهٔ دنیای ناهمگونی می‌شود که به گمان او، کوزهٔ روغـن و بـه تبـع آن، ثروت می‌تواند برایش فراهم کند و چنان غرق در اوهام خـود مـی‌شـود کـه ناخواسـته، کوزه را می‌شکند. همین قطع رابطهٔ مرد پارسا بـا دنیـای واقعـی و اجتمـاعی کـه در آن زندگی می‌کند و خیالپردازی‌های ابلهانه و اغراق‌آمیز و حسابگری‌های ناشـیانه او کـه در تضاد با عقل سلیم و متعارف قرارمی‌گیرد، مهمترین عامل خلق مطایبه در حکایت است امّا پایان‌بندی حکایت، خواننده را با شکل دیگری از خندیدن نیز آشنا می‌کند. شکسـتن کوزه در پایان حکایت، برابر با بازگشت مرد به دنیای واقعی اوسـت؛ روبـه‌روشـدن بـا حسّ غم‌انگیز و تراژیـک درک واقعیتّـی کـه بـا خواسـت و انگـارهٔ مـرد از سـعادت و شادکامی تضّاد دارد. این تضّاد میان رؤیا و واقعیّت و این آمیختگی توامان خنده و غـم، حماقت و آرزوهای سرکوب‌شده، خواننده را در برابـر سرنوشـت خنـده‌دار و در عـین حال غم‌انگیز خودش و تمام انسان‌ها قرارمی‌دهد و در اینجا، او نه فقط به مـرد بینـوای پارسا که به خود و خود انسانیش می‌خندد.

بر خلاف حکایت‌های یادشده، در برخی حکایـت‌هـای مطایبـه‌آمیـز کلیلـه و دمنـه، وضعیّت خنده‌دار، حاصل برخورد و تعارض دو فرد با یکـدیگر اسـت: جـدال دو فـرد احمق با یکدیگر یا رویارویی فرد احمق با شخصیّت زیـرک. در حکایـت دزد و دیـوی که بر سر دزدیدن گاو مرد زاهد با هم جدال می‌کنند، (نصـرالله منشـی، ۱۳۵٦، ص۲۱۵) شکمبارگی اغراق‌شده و حسابگری‌های ناشیانهٔ دو شخصـیّت ابلـه مـاجرا، دزد و دیـو، اساس درگیری و در نهایت ناکامی آنها و خلق موقعیّـت خنـده‌آور اسـت،امّا در برخـی حکایت‌ها، تقابل دو صفت حماقت و حقه‌بازی، اساس خلق موقعیّت‌های مطایبه‌آمیـز را فراهم می‌آورد. در این حکایت‌ها، یک شخصیّت حقّه‌باز، برای رسـیدن بـه خواسـته یـا

منفعت خود، شخص ابله را فریب می‌دهد و بـه ایـن وسـیله خواسـت خـود را محقـق می‌کند.

حکایـت مـرد صـاحب‌خانـه بـا دزد (نصـرالله منشـی، ۱۳۵٦، ص٤۹)، یکـی از حکایت‌هایی است که در آنها تضاد و بزرگنمایی دو صفت حماقت و زیرکـی و اغـراق دربارهٔ آنها، اصلی‌ترین شگرد خلق مطایبه است. در ابتدای حکایت، دزد با صفت غافـل و نادان معرفی می‌شود و به این ترتیب، حضور تیپ احمـق در مـاجرا، از همـان آغـاز، ذهن خواننده را برای پذیرش هر نوع بی‌منطقی و کار سرزده و غریبـی آمـاده مـی‌کنـد. بنابراین، جنبهٔ خنده‌آور حکایت، در پایان غیر منتظرهٔ آن نیست؛ مـاجرا خنـده‌دار اسـت چون تقابل زیرکی صاحب‌خانه با ساده‌لوحی و حماقـت دزد، مـوقعیّتی طنزآمیـز را بـه وجود می‌آورد که بـر حماقـت دزد صـحّه مـی‌گـذارد. بـا گرفتارشـدن دزد بـه دسـت صاحب‌خانه و مجازات او، وضعیّت مطایبه‌آمیز ماجرا کامل مـی‌شـود و ایـن وضـعیّت، می‌تواند به معنای پایـان روایـت باشـد،امّا پـس از ایـن صـحنه، راوی حکایـت، دزد و صاحب‌خانه را بار دیگر و در جریان گفت‌وگویی کوتاه، در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد: «خداوند خانه چوبدستی برداشت و شانه‌هاش بکوفت و گفت: همه عمر بر و بـازو زدم و مال به دست آوردم تو کافردل پشتواره بندی و ببـری؟ بـاری بگـو تـو کیسـتی؟ دزد گفـت: مـن آن غافـل نـادانم کـه دم گـرم تـو مـرا بـر بـاد نشـاند تـا هـوس سجاده‌برروی‌آب‌افکندن پیش خاطر آوردم چون سوختهٔ نم‌داشت، آتش در مـن افتـاد و قفای آن بخوردم. اکنون مشتی خاک پسِ من انداز تـا گرانـی ببـرم» (همانجـا). شـوخی کلامی آشکار در این گفت‌وگوی پایانی، بار دیگر بر بلاهت دزد، و این بار از زبان خود او، صحّه می‌گذارد و باز هم موجب خنده می‌شود.

به جز حکایت یادشده، در دیگر حکایت‌های کلیله و دمنه، شخص از همان ابتدا بـا صفت نوعی حماقت معرفی نمی‌شود. اشخاص داستانی احمق یا زیرک و حقـه‌بـاز، در کلیله و دمنه با صفتی معرفی می‌شوند که بیانگر تعلق آنها بـه یـک تیـپ خـاص (مثـل زاهد، بازرگان، دزد و...) است و تنها در جریان کنش داستانی است که در نهایت، فرد با

صفت «ابله» یا «زیرک» بازشناسی می‌شود؛ به عنوان مثال، شخصیّت‌هایی که در آغاز با صفت‌های زاهد یا دزد و طرار معرفی می‌شوند، در پایان و به واسطهٔ کنش‌هایی که در جریان روایت از آنها سرمی‌زند، با صفت‌های ابله و زیرک بازشناسی می‌شوند. از این جهت، می‌توان گفت که راویان حکایت‌های کلیله و دمنه، از دادن هرگونه پیش‌آگاهی به مخاطب، دربارهٔ شخصیّت‌های ابله یا زیرک، طفره می روند و با این همه، چون بسیاری از این حکایت‌ها به عنوان شاهدی بر مدّعای راوی، روایت می‌شوند، روایت‌گیر پیشاپیش از پایان حکایت و نتیجهٔ آن آگاه است و با میزانی از پیش‌آگاهی دربارهٔ اشخاص داستانی و نقش آنها، با متن روبه‌رو می‌شود.

٤-۱-۲-۱- حکایت فرد حقّه‌باز

حکایت فرد زیرک و حقّه‌باز، یکی از انواع حکایت‌های آدم احمق است و «هر چند که این دو معمولاً دو نوع مجزایند ولی به خاطر شباهتشان، جزء یک طبقه محسوب می‌شوند» (اخوت،۱۳۷۱، ص٦٧).حکایت تیپ حقّه‌باز تقریباً در تمام فرهنگ‌ها وجود دارد، بویژه فرهنگ‌هایی که ریشه‌های فرهنگ شفاهی و روستایی آنها هنوز از میان نرفته‌است. (همان، ص٦٨) او موجود هفت‌خطی است که در فرهنگ‌های مختلف، اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد و به شکل انسان و حیوان ظاهر می‌شود. امّا علی‌رغم این تنوع، از آنجا که فرد حقه‌باز نیز مثل فرد احمق، تیپ است و نه شخصیّت، در تمام اشکال خود، صفت ثابتی دارد.

بر خلاف بسیاری از قصّه‌های حقّه‌بازان که «فرد حقّه‌باز در پایان حکایت گرفتار می‌شود و یا حتّی در بعضی از موارد کشته می‌شود» (همان، ص٦٩)، تقریباً در تمام حکایت‌های کلیله و دمنه[۱۲]، فرد حقّه‌باز در پایان موفّق می‌شود، شخصیّت مقابل خود را به راحتی فریب می‌دهد و به خواسته‌اش می‌رسد و ارزش‌گذاری‌های اخلاقی در این میان نقش چندانی ندارند. به عبارت دیگر، گربهٔ عابدنما و یا زنی که به همسرش خیانت می‌کند، همان‌قدر در رسیدن به خواسته‌هایشان موفّق هستند که قاضی یا

خرگوشی که برای مقابله با ظلم و به نفع مصالح عمومی، به حیله متوسل می‌شوند؛ به علاوه، پیشداوری‌های عام دربارهٔ خوبی یا بدی، در مواجههٔ راوی یا مخاطب با شخصیّت حقّه‌باز چندان تأثیرگذار نیست. فرد ناقلایی که در هیأت طرّار یا روباه ظاهر می‌شود، به همان اندازهٔ بازرگان یا زاغ که مطابق با معیارهای عرف جامعه رفتار می‌کنند، می‌توانند حسّ همدلی شوخ‌طبعانه و جانبدارانهٔ راوی و مخاطب را برانگیزند.

بر خلاف حکایت‌های شخصیّت احمق، در روایت‌هایی که فرد زیرک نقش‌آفرین اصلی آنهاست، همواره یک یا چند شخصیّت دیگر نیز در ماجرا حضور دارند و رویارویی آنها با فرد زیرک و سرانجام برتری فرد زیرک، مضمون اصلی تمام این حکایت‌هاست؛ به علاوه، فرد حقّه‌باز معمولاً تنها نیست و دستیاری دارد. در حکایت شیر و شتر (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، ص۱۰٦)، افراد مکّار قصّه، گرگ و زاغ و شغال هستند که با همدستی هم، شتر را فریب می‌دهند و او را طعمهٔ شیر می‌سازند و خودشان هم از باقی‌ماندهٔ غذای شیر به نوایی می‌رسند. این سه همدست حقّه‌باز، تنها شتر را فریب نمی‌دهند، بلکه شیر نیز به نوعی، فریب دسیسهٔ حساب‌شدهٔ آنها را می‌خورد و به کشتن دوست دیرین خود رضایت می‌دهد. در حکایت‌های کلیله و دمنه، شکمبارگی یکی از صفات عام حقّه‌بازان است؛ همچنین در بسیاری از حکایت‌ها، این صفت، انگیزه‌ای است که به کنش افراد فریب‌خورده معنا می‌دهد. به این ترتیب، شغال و گرگ و زاغ، در ارتباطی دوسویه با شیر و شتر، هر دو را فریب می‌دهند. دسیسهٔ شخصیّت‌های حقه‌باز این حکایت، بر اساس صفات برجستهٔ دو شخصیّت فریب‌خورده، شکمبارگی شیر و ساده‌لوحی شتر، شکل می‌گیرد و در عین حال، انگیزه‌ای مشابه با یکی از افراد فریب‌خورده، یعنی شیر، فریبکاران را به عمل وامی‌دارد. به این ترتیب، حکایت با اغراق در بازنمایی اوصاف شخصیّت‌ها، یکی از شگردهای عام خلق مطایبه را به خدمت می‌گیرد تا مخاطب را رودرروی آینهٔ صفاتی بنشاند که بی‌گمان پیشاپیش با آنها آشناست؛ به علاوه، صحّت پیش‌بینی افرادحقّه‌باز و شگرد زیرکانه‌ای که برای فریب دیگران از آن بهره می‌برند، از دیگر عوامل آفرینش طنز و

مطایبه در چنین حکایت‌هایی است[۱۳].

در حکایت زاهد و طرّاران، تقابل میان زاهدی است که گوسفندی را برای قربانی‌کردن با خود می‌برد و طرّارانی که برای دزدیدن گوسفند به حیله متوسل می‌شوند. به این ترتیب که یک‌یک سر راه زاهد قرار می‌گیرند و وانمود می‌کنند که زاهد سگی را با خود می‌برد و او را با جملاتی شبیه به اینها سرزنش می‌کنند: «شیخ عزیمت شکار می‌دارد که سگ در دست گرفته‌است؟» یا «این مرد در کسوت اهل صلاح است،امّا زاهد نمی‌نماید که زاهدان با سگ بازی نکنند و...» (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، ص۲۱۱) تا سرانجام، زاهد گمان می‌کند که «شاید بود که فروشندهٔ این، جادو بوده‌است و چشم‌بندی کرده» (همانجا) و سگی را به جای گوسفند به او فروخته‌است. پس گوسفند را رها می‌کند و می‌رود و طرّاران، آن را صاحب می‌شوند. تقابل شخصیّت‌ها، راهی که دزدها برای ربودن گوسفند انتخاب می‌کنند و مطابقت آن با منطق مضمونی روایت که بر حقّه‌بازی دزدها مبتنی است، خود به خود خنده‌دار است امّا حکایت، بیشتر به این دلیل خنده‌دار است که پیش‌بینی طرّاران دربارهٔ نقطه ضعف اساسی زاهد، پرهیز خشک و خرافه‌پرستی او، سرانجام درست از آب درمی‌آید. کامیابی نهایی دزدان در پایان حکایت، نه فقط تیپ‌های آشنای حکایت، که صفت‌های نوعی مرد زاهد و امثال او را به سخره می‌گیرد.

در حکایت دو شریک، همدست شریک حقّه‌باز، پدر اوست. حکایت با تقابل میان دو شریک زرنگ و ساده‌لوح آغاز می‌شود: «دو شریک بودند، یکی دانا و دیگر نادان و به بازارگانی می‌رفتند. در راه بدره‌ای زر یافتند... خواستند که قسمت کنند، آنکه دعوی زیرکی کرد گفت: چه قسمت کنیم؟ آنقدر که برای خرج بدان حاجت باشد برگیریم و باقی را به احتیاط جایی بنهیم» (همان، ص۱۱۷). پس بدرهٔ زر را زیر درختی چال می‌کنند تا بعدها و به تدریج از آن استفاده کنند امّا پس از چند روز، شریک حقّه‌باز، پنهانی کیسه را برمی‌دارد و شریک فریب‌خورده به قاضی شهر شکایت می‌کند. شریک زرنگ از پدرش می‌خواهد که در تنهٔ درخت پنهان شود و از زبان درخت بر بی‌گناهی

او شهادت دهد،امّا قاضی، حیلهٔ دو همدست را خنثی می‌کند و پول را به شریک فریب‌خورده برمی‌گرداند. این حکایت با همان ویژگی‌های آشنای حکایت آدم‌های حقّه‌باز آغاز می‌شود: آدم حقّه‌باز در تقابل با فرد دیگری، او را فریب می‌دهد و همدستی دارد که به او کمک می‌کند امّا تضّاد حکایت با منطق مضمونی چنین حکایت‌هایی که مبتنی بر صحّت پیش‌بینی‌های فرد حقه‌باز است، باعث واژگونگی موقعیّت و پایان غیرمنتظرهٔ حکایت می‌شود؛ این هر دو جزءِ رایج‌ترین شگردهای خلق متن‌های مطایبه‌آمیز به شمار می‌آیند.

حکایت «بازرگانی که صد من آهن داشت»، ساختی مشابه حکایت دو شریک دارد با این تفاوت که موقعیّت مطایبه‌آمیز آن، نتیجهٔ درگیری، تضّاد و قدرت‌نمایی دو آدم زرنگ است و به علاوه در این حکایت، شخصیّت یاریگر (قاضی در حکایت قبلی) حضور ندارد بلکه فرد مالباخته، خود آدم زرنگی است که با توسل به حیله، سرمایه‌اش را پس می‌گیرد. ماجرا از این قرار است که بازرگانی پیش از سفر، آهن‌های خود را نزد دوستی به امانت می‌گذارد و وقتی برمی‌گردد، امین از پس‌دادن آهن‌ها خودداری می‌کند و می‌گوید: «آهن در پیغولهٔ خانه بنهاده‌بودم و در آن احتیاطی نکرده، تا من واقف شدم، موش تمام آن را خورده‌بود» (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، ص۱۲۲). بازرگان پاسخ می‌دهد که «آری موش آهن را نیک دوست دارد و دندان او بر خاییدن آن قادر باشد» (همانجا). سپس، می‌رود و در میان راه، فرزند امین را با خود می‌برد و می‌گوید که عقابی او را با خود برده‌است. وقتی امین به گفتهٔ او اعتراض می‌کند، پاسخ می‌دهد که «در شهری که موش آن، صد من آهن بتواند خورد، آخر باز کودکی را هم برتواندداشت» (همانجا). و به این حیله، آهن خود را پس می‌گیرد.

در این حکایت، کنش امین و نیز منطق بی‌پایه‌ای که به آن متوسل می‌شود، کاملاً شبیه به حکایت دو شریک است. گفتن این که موش آهن را خورده، همان‌قدر مضحک جلوه می‌کند که به شهادت طلبیدن درخت. هر دو گفته، حاکی از نوعی بی‌منطقی است که نمی‌توان برایش پاسخی یافت و بر این نکته تصریح می‌کند که فرد مالباخته، دلیلی

بر اثبات ادعای خود ندارد: یا باید بپذیرد که درخت شهادت می‌دهد و موش آهن می‌خورد یا باید از ادّعای خود صرف‌نظر کند. همین منطق بی‌پایه و در عین حال بی‌جواب، علاوه بر این که صفتِ نوعیِ زرنگ را برای فرد اثبات می‌کند، یکی از شگردهای رایج خلق مطایبه است[۱۴].

در حکایت‌های «شیر و خرگوش»[۱۵]، «فیل و خرگوش» و «بوم و زاغ» (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، صص۸٦، ۲۰۲ و۱۹۱) نیز شخصیّت‌های زیرک ماجرا همدستی ندارند امّا با افرادی رودررو می‌شوند که از لحاظ قوای جسمانی و روابط متقابل جمعی از خودشان قوی‌تر هستند. راویان این حکایت‌ها نیز از همان صناعات رایج در قصّه‌های آدم زیرک، مثل صحّت پیش‌بینی‌ها و... بهره برده‌اند امّا نکته قابل توجّه در این نوع روایت‌ها، نوعی واژگونگی موقعیّت پایانی است که نه در ساخت متن که در مناسبات میان شخصیّت‌ها روی می‌دهد؛ به عبارت دیگر، حکایت که از ابتدا با برتری شیر یا فیل بر خرگوش آغاز می‌شود، در پایان با برتری فرد ضعیف بر قوی به پایان می‌رسد.

در حکایت گربهٔ روزه‌دار (همان، ص۲۰۵) نیز بهره‌بردن از شگردهایی شبیه به دیگر حکایت‌های فرد حقّه‌باز، موجب خنده می‌شود؛ با این تفاوت که گربه، نمونهٔ مثالی افراد مقدّس‌نمایی است که برای رسیدن به اهدافی درازمدت، لباس تزویر و ریا بر تن می‌کنند. حیله‌گری گربه تنها در اندیشیدن ترفندی برای فریب‌دادن کبک یا خرگوش خلاصه نمی‌شود بلکه می‌توان تصوّر کرد که ماجراهایی شبیه به ماجرای این حکایت، قبلاً بارها و بارها اتّفاق افتاده‌است و پس از این هم، تا زمانی که حقهٔ گربه برملا نشود، ادامه خواهدیافت؛ به عبارت دیگر، هرچند زیرکی، صفت ثابت همهٔ افراد حقّه‌باز حکایت‌های کلیله و دمنه است، ماجرای تردستی‌های افراد حقّه‌باز، به شکل خاصی که در حکایت‌های مشابه گربهٔ روزه‌دار بازنمایی می‌شود، شاید تنها یک بار اتّفاق افتاده‌باشد،امّا عوام‌فریبی گربه در طول یک دورهٔ پیوسته زمانی، می‌تواند موجب رخداد ماجراهایی همسان شود. بی‌تردید این ویژگی تأثیری در جنبهٔ کمیک ماجرا ندارد و خواننده را بیش از پیش به خنده نمی‌اندازد، امّا از جهت تأکید بر مضمون حکایت،

شایستهٔتوجّه است و از آنجا که «صوفی‌ها و مقدّس‌نماها از موضوعات محوری طنز به شمار می‌روند» (پلارد، ۱۳۸۳، ص۱۹)، بی‌گمان تأکید بر این مضمون، بسیاری از درونمایه‌ها، ماجراها و اشخاص داستانی و حقیقی مشابه این حکایت را به یاد مخاطب می‌آورد و خندیدن به وضعیّت خاصّی که در این حکایت بازنموده شده‌است، در مرحلهٔ بالاتر، جای خود را به نیشخندی تلخ می‌دهد که حاصل یادآوری همهٔ موقعیّت‌های ممکن و آشنای ماست؛ خندیدن به همهٔ آنچه از فرط انسانی‌بودن، غیر انسانی می‌نماید.

نتیجه‌گیری

کلیله و دمنه از قدیم‌ترین نمونه‌های افسانه تمثیلی (فابل) است. فابل‌ها، قصّه‌هایی کوتاه با شخصیّت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. این شیوهٔ تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی و نسبت‌دادن آن به حیوانات، یکی از شیوه‌های اساسی آفرینش طنز است و به این اعتبار، کلّیّت متن کلیله و دمنه را می‌توان در ردهٔ آثار مطایبه‌آمیز و بویژه طنزهای اخلاقی و اجتماعی قرارداد که راویان آن از شگرد حیوان‌نمایی انسان برای مطرح‌کردن انحطاط اخلاقی و اجتماعی نوع بشر و نیز مردمان زمانهٔ خود بهره می‌برند و این‌همه را در قالب طنز یا هزل بیان می‌کنند.

علاوه بر کلّیّت متن، در کلیله و دمنه ۳٤ حکایت مطایبه‌آمیز دیده‌می‌شود که در قالب طنز یا هزل بیان شده‌اند. از این میان، تنها چهار مورد، یعنی در حدود ۰/۱۱ حکایت‌ها، هزل‌آمیزند و بقیه، یعنی حدود ۰/۸۹ حکایت‌ها، در ردهٔ طنز قرار می‌گیرند (ن.ک: نمودار کلّی روایت‌ها در پایان پی‌نوشت‌ها).

علاوه بر شیوهٔ عام طنزپردازی در کلّیت اثر که مبتنی بر حیوان‌نمایی است وصرف‌نظر از نوع مطایبه، حکایت‌های مطایبه‌آمیز اثر را می‌توان به دو دستهٔ زیر تقسیم کرد:

الف: قصّه‌های ماجرای مضحک: قصّه‌هایی که قهرمان نوعی داستان، معرّف صفت نوعی احمق نیست،امّا درگیر ماجرایی مضحک و احمقانه می‌شود. از میان ۳٤ حکایت

مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه، ۹ حکایت، یعنی حدود ۰/۲٦ حکایت‌ها، در این دسته جای می‌گیرند.

ب- حکایت آدم احمق: قهرمان نوعی این دسته از حکایت‌ها، با صفت نوعیِ ابله شناخته می‌شود. حکایت فرد زیرک و حقّه‌باز نیز یکی از انواع حکایت‌های آدم احمق است و هر چند این دو معمولاً دو نوع مجزایند، به خاطر شباهتشان جزءِ یک طبقه محسوب می‌شوند. از میان ۳٤ حکایت مطایبه‌آمیز متن مورد بررسی، ۲۵ حکایت، یعنی حدود ۰/۷٤ حکایت‌ها، از این نوع است.

بنابراین، این بررسی نشان می‌دهد که در کلیله و دمنه بسامد بروز موارد طنز بسیار بیشتر از هزل است و در آفرینش مطایبه، از حضور شخصیّت ابله، به مراتب بیش از خلق موقعیّت مضحک استفاده شده‌است و در بیشتر موارد، آفرینش مطایبه در گرو حضور شخصیّت نوعی ابله و زیرگروه آن، فرد حقّه‌باز، است (ن.ک به نمودار کلّی روایت‌ها در پایان یادداشت‌ها).

با وجوداین، در همهٔ این حکایت‌ها از شگردهای یکسانی برای نیل به خنده استفاده شده‌است. این شیوه‌ها و شگردها عبارتند از: واژگونگی موقعیت، عدم تجانس، تضاد و اغراق و تصادف، پایان غیرمنتظره، اعمال غیر عادی اشخاص، حسابگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های نادرست.

یادداشت‌ها

۱- برای آشنایی با مفهوم هجو، ویژگی‌های زبانی و شگردهای آفرینش آن، نگاه کنید به کاسب (۱۳٦٦)، نیکوبخت (۱۳۸۰)، حلبی (۱۳۷۷) و حسینی سروری، صرفی، مدبری و محسنی‌نیا (۱۳۸۸).

۲-

گاه نظم و گاه نثر و گاه مدح و گاه هجو روز جدّ و روز هزل و روز کلک و روز دن
در بار و مشکریز و نوش طبع و زهر فعل جانفروز و دلگشا و غمزدا و لهوتن

(منوچهری، ۱۳۷۰، ص ۸۰)

فضیلت نطق که شرف انسان بدو منوط است بر دو وجه است: یکی جدّ و دیگری هزل و رجحان جدّ بر هزل مستغنی است و... (عبید زاکانی، ۱۳۸۳، دیباچه، ص۱).

۳- «هزل در لغت بیهوده‌گفتن باشد و در اصطلاح، آن است که شاعر در کلام خود لفظی چند ایراد کند که محک عقل تمام عیار نبود و به میزان صدق سنجیده نباشد و با وجود آن، موجب تفریح و تنشیط بعضی طباع گردد (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳٦۹، ص ۸۲).

٤-

هزل، تعلیم است آن را جدّ شنو　　تو مشو بر ظاهر هزلش گرو

هر جدی هزل است پیش هازلان　　هزل‌ها جد است پیش هازلان

(مولوی، ۱۳۷۵، ص٤۸۹)

۵- این چهار حکایت عبارتند از: زن بدکاره، زن کفشگر، زن بازرگان و نقاش، درودگر و زن او (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، صص ۷۵ و ۷٦ و ۱۳۷ و ۲۱۷).

٦- قسمتی از گفتهٔ ابن ندیم در باب کلیله و دمنه چنین است: «دربارهٔ کتاب کلیله و دمنه اختلاف است. به قولی ساختهٔ هند است که در مقدّمهٔ آن کتاب گفته شده و به قولی، ساختهٔ پادشاهان اشکانی است و هندیان آن را به خود بسته‌اند و به قولی، فارسیان آن را درآورده و هندیان به خود بسته‌اند و گروهی گفته‌اند که بزرگمهر حکیم پاره‌ای از آن را ساخته‌است و...» (ابن‌ندیم، ۱۳٦٦، ص٥٤۱).

۷- به سمع او (خسرو انوشیروان) رسانیدند که در خزاین ملوک هند کتابی است که از زبان مرغان و بهایم و وحوش و طیور حشرات جمع کرده‌اند و پادشاهان را در سیاست رعیّت و بسط عدل و رأفت و قمع خصمان و قهر دشمنان بدان حاجت باشد و آن را عمدهٔ هر نیکی و سرمایهٔ هرعلم و راهبر هر منفعت و مفتاح هر حکمت می‌شناسند و چنان که ملوک را از آن فواید تواند بود اوساط مردمان را هم منافع حاصل تواندشد و آن را کتاب کلیله و دمنه خوانند.(مقدمه ابن مقفع بر کتاب، ابوالمعالی نصرالله منشی، ۱۳۵٦، ص۲۹) نیز نگاه کنید به مقدمهٔ نصرالله منشی بر کتاب (همان، صص۱۸-۱۷).

۸- این نامگذاری چندان دقیق نیست و تنها جهت اختصار از آن استفاده شده‌است.

۹- به جهت اختصار متن، نامگذاری حکایت‌ها در این نوشته، مطابق با فهرست کتاب نیست.

۱۰- این چهار حکایت عبارتند از: «مردی که از پیش شتر مست گریخت»، «صیاد و خوک و گرگ»، «زاهد و راسو» و «یک جفت کبوتر» (همان، صص۵٦،۱۷۲،۲٦۱ و۳۷۷).

۱۱- برای اطلاع بیشتر از مفهوم گروتسک و کاربرد آن در طنز: ر.ک به تسلیم جهرمی و طالبیان (۱۳۹۰)، ثابت‌قدم (۱۳۸۳) و یگانه (۱۳۸۸).

۱۲- تنها در دو حکایت «زن بدکاره»، «مرزبان و زن او و بازدار او» (نصرالله منشی، ۱۳۵٦، صص۷۵ و۱۵۳) شخص حقّه‌باز به خواست خود نمی‌رسد و در حکایت‌هایی مثل دو شریک (همان، ص۱۱۷) ناکامی یک شخص حقّه‌باز به معنای کامیابی فرد زیرک دیگری است.

۱۳- حکایت شیر گرگرفته و روباه و خر (همان، ص ۲۵۳) کاملاً شبیه به این حکایت است.

۱٤- حکایت‌های «مرزبان و زن او و بازدار او» و «بوزینه و باخه» (همان، صص۱۵۳و۲۳۸) با اندک تفاوتی شبیه به این حکایت هستند.

۱۵- حکایت «مارپیر و ملک غوکان» (همان، ص۲۳۰)، ساختی کاملاً شبیه به حکایت خرگوش و شیر دارد با این تفاوت که فرد قوی‌تر که ناتوان شده‌است، شخصیّت حقّه‌باز ماجراست و در نهایت به خواست خود می‌رسد و ملک غوکان هر روز غوکی را طعمه او قرار می‌دهد.

۱۶- نمودار کلّی حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه

نام حکایت	شماره صفحه در متن کتاب	طنز	هزل	حکایت ماجرای مضحک	حکایت شخصیّت ابله	
					حکایت فرد ابله	حکایت فرد حقه‌باز
مردی که می‌خواست تازی بگوید	۳۹	*			*	
صاحب‌خانه و دزد	٤۹	*			*	
بازرگان و مزدور	۵۱	*		*		
مردی که از پیش شتر مست گریخت	۵٦	*		*		
بوزینه و درودگر	٦۲	*			*	
روباه و دهل	۷۰	*			*	
زن بدکاره	۷۵		*	*		
زن کفشگر	۷٦		*			*
زاغ و مار	۸۱	*				*
ماهی‌خوار و خرچنگ	۸۲	*				*
شیر و خرگوش	۸٦	*				*
بطی که در آب ستاره می‌دید	۱۰۲	*			*	
شیر و شتر	۱۰٦	*				*
لاک‌پشت و بطان	۱۱۰	*			*	
بوزینه‌ها و کرم شب‌تاب	۱۱٦	*			*	
دو شریک	۱۱۷	*				*
غوک ومار	۱۱۸	*				*
بازرگانی که صد من آهن داشت	۱۲۲	*				*
زن بازرگان و نقّاش	۱۳۷		*	*		
مرزبان و زن او	۱۵۳	*				*
صیّاد و خوک و گرگ	۱۷۲	*		*		
فیل و خرگوش	۲۰۲	*				*
گربهٔ روزه‌دار	۲۰٤	*				*
زاهد و طرّاران	۲۱۱	*				*
بازرگان دشمن‌روی	۲۱٤	*		*		
دزد و دیو و زاهد	۲۱۵	*			*	
درودگر و زن او	۲۱۷		*			*
مار پیر و ملک غوکان	۲۳۰	*				*
شیر گرفته و روباه و خر	۲۵۳	*				*
زاهد و راسو	۲٦۱	*		*		
پارسا و کوزهٔ روغن	۲٦۳	*			*	
زال و مهستی	۲۸۸	*		*		
زاغ و کبک	۳٤٤	*			*	
یک جفت کبوتر	۳۷۷	*		*		

منابع و مآخذ

الف- کتابها

۱- آرین‌پور، یحیی، (۱۳٥٦)، از صبا تا نیما (چاپ دوم)، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۲- ابن ندیم، محمّد بن اسحاق، (۱۳٦٦)، الفهرست، ترجمه و تحقیق محمّدرضا تجدد، چاپ سوم،تهران، امیر کبیر.

۳- اخوت، احمّد، (۱۳۷۱)، نشانه‌شناسی مطایبه، اصفهان، نشر فردا.

٤- ارسطو (۱۳٥۷)، فن شعر؛ ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر.

٥- استات، اندرو، (۱۳۸۹)، کمدی، ترجمهٔ بابک تبرایی، تهران، چشمه.

٦- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، انتشارات آگاه.

۷- انصاری، محمد باقر، (۱۳۸۷)، نمایش روحوضی، زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز، تهران، سورهٔ مهر.

۸- بهار، محمد تقی (ملک‌الشعرا)، (۱۳٥٦)، سبک‌شناسی، چاپ چهارم،تهران، امیر کبیر.

۹- پراپ، ولادیمیر، (۱۳٦۸)، ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

۱۰- پزشکزاد، ایرج، (۱۳۸۱)، طنز فاخر سعدی، تهران، شهاب.

۱۱- پلارد، آرتور، (۱۳۸۳)، طنز، ترجمهٔ سعید سعیدپور، چاپ سوم،تهران، نشر مرکز.

۱۲- جوادی، حسن، (۱۳۸٤)، تاریخ طنز در ادبیّات فارسی، تهران، کاروان.

۱۳- حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، دربارهٔ طنز، تهران، سورهٔ مهر.

۱٤- حلبی، علی‌اصغر، (۱۳۷۷)، تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام، تهران، بهبهانی.

۱٥- حناالفاخوری، (۱۳٦۱)، تاریخ ادبیّات عرب، ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی، چاپ دوم،تهران، توس.

۱۶- خسرونژاد، مرتضی، (۱۳۸۲)، معصومیت و تجربه (درآمدی بر فلسفهٔادبیّات کودک)، تهران، نشر مرکز.
۱۷- خواجه نصیرالدین طوسی، (۱۳۶۱)، اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران، خوارزمی.
۱۸- خواجه نصیرالدین طوسی، (۱۳۶۱)، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.
۱۹- دورانت، ویل، (۱۳۶۷)، تاریخ تمدن (مشرق زمین گاهواره تمدن)، ترجمه احمد آرام، ع پاشایی و امیرحسین آریان‌پور، چاپ دوم،تهران، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (علمی- فرهنگی).
۲۰- رزمجو، حسین، (۱۳۷۰)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد، آستان قدس رضوی.
۲۱- رنو، لویی، (۱۳۷۰)، ادبیّات هند، ترجمه سیروس ذکا، تهران، بزرگمهر.
۲۲- زاکانی، عبید، (۱۳۸۳)، رسالهٔ دلگشا، تصحیح و توضیح علی اصغر حلبی، تهران، اساطیر.
۲۳- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۵)، از گذشتهٔ ادبی ایران، تهران، الهدی.
۲۴- ------، (۱۳۷۱)، تاریخ مردم ایران، چاپ سوم،تهران، امیرکبیر.
۲۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، طنز حافظ، تهران، سالنامه گل‌آقا.
۲۶- ------، (۱۳۸۰)، مفلس کیمیا فروش، تهران، سخن.
۲۷- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳)، تاریخ ادبیّات در ایران (جلد۲)، چاپ ششم،تهران، امیرکبیر.
۲۸- صلاحی، عمران، (۱۳۷۳)، طنزآوران امروز ایران، چاپ پنجم،تهران، مروارید.
۲۹- عبدالجلیل، ج.م، (۱۳۸۱)، تاریخ ادبیّات عرب، ترجمهٔ آ. آذرنوش، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

۳۰- فورستر، ای. ام، (۱۳۵۷)، جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۳۱- کادن، جی. ام، (۱۳۸۰)، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.
۳۲- کاسب، عزیزالله، (۱۳٦٦)، چشم‌انداز تاریخی هجو، تهران، مؤلف.
۳۳- کریچلی، سیمون، (۱۳۸٤)، در باب طنز، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران، ققنوس.
۳٤- گروه مؤلفان (رفیع ضیایی، محمد انصاری، مرتضی فرهنگی و...)، (۱۳۸۵)، کتاب طنز۳، تهران، سورهٔ مهر.
۳۵- مرچنت، ملوین، (۱۳۸٤)، کمدی، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چاپ دوم،تهران: نشر مرکز.
۳٦- محمدی، محمد، (۱۳۷٤)، فرهنگ ایران پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیّات عربی، تهران، توس، ویرایش دوم.
۳۷- محمدی، محمد و قایینی، زهره، (۱۳۸٤) تاریخ ادبیّات کودکان ایران (ج۱)، چاپ پنجم،تهران، چیستا.
۳۸- مولوی، جلال‌الدین محمّد بلخی، (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران،توس.
۳۹- منوچهری دامغانی، (۱۳۷۰)، دیوان، به کوشش محمّد دبیر سیاقی، چاپ پنجم، تهران، زوار.
٤۰- میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۳)، واژه‌نامهٔ هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز.
٤۱- نصرالله منشی، ابوالمعالی، کلیله و دمنه، (۱۳۵٦)، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی، چاپ پنجم،تهران، دانشگاه تهران.
٤۲- نیکوبخت، ناصر، (۱۳۸۰)، هجو در شعر فارسی، تهران، دانشگاه تهران.
٤۳- نورتون، دونا، (۱۳۸۲)، شناخت ادبیّات کودکان: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک (جلد اول)، ترجمه منصوره راعی، ثریا قزل‌ایاغ و دیگران، تهران، قلمرو.

٤٤- واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین، (١٣٦٩)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراستهٔ میر جلال‌الدین کزازی، تهران، نشر مرکز.
٤٥- یوسفی، غلامحسین، (١٣٦٧)، دیداری با اهل قلم، چاپ دوم،تهران، علمی.

ب- مقالات

١- تسلیم جهرمی، فاطمه و یحیی طالبیان، (١٣٩٠)، «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه» فصلنامهٔ فنون ادبی، سال سوم، شمارهٔ ١، صص ٢٠-١.
٢- ثابت‌قدم، خسرو، (١٣٨٣)، «گروتسک در نثر نابا‌کوف»، سمرقند، دورهٔ اول، شماره٤و٣، صص٢٠٩-٢٠١.
٣- حسام‌پور، سعید، جواد،دهقانیان، و صدیقه،خاوری، (١٣٩٠)، «بررسی تکنیک‌های طنز در آثار هوشنگ مرادی کرمانی»، دو فصلنامهٔ مطالعات ادبیّات کودک، سال دوم، شمارهٔ١،صص ٩١-٦١.
٤- حسینی سروری، نجمه،محمدرضا،صرفی،محمود،مدبری، و ناصر،محسنی‌نیا، (١٣٨٨)، «روایت‌های مطایبه‌آمیز هزارویک‌شب»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهی، سال سوم، شمارهٔ دهم،صص١٦٨-١٥٧.
٥- حکیم‌آذر، محمد، (١٣٩٠)، «اسلوب و ساختار اخلاق‌الاشراف»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهی، سال پنجم، شمارهٔ١٧،صص ١٢٠-٨٩.
٦- رادفر، ابوالقاسم، (١٣٧٣)، «طنز چیست و طنزنویس کیست»، قند پارسی، دورهٔ اول، شمارهٔ،٣٥، صص ١٥٠-١٣٩
٧- ---------، (١٣٧٢)، «هنر طنز و قلمرو آن»، قند پارسی، شمارهٔ٦، صص٧٦-٧٠.
٨- راستی یگانه، فاطمه، (١٣٨٨)، «جستاری در گروتسک»، صحنه (فصلنامهٔ تخصص تئاتر)، دورهٔ جدید، شمارهٔ ٦٩، صص ١١٨-١١٥.

۹- طالبیان، یحیی و فاطمه،تسلیم جهرمی، (۱۳۸۸)، «ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها»، فصلنامهٔ فنون ادبی، سال اول، شمارهٔ اول،صص ٤٠-١٣.

۱۰- قوام، ابوالقاسم و رنجبر،تجبّر، (۱۳۸۸)، « واژهٔ طنز چگونه و از چه زمانی اصطلاح شد»، فصلنامهٔ تاریخ ادبیّات، سال دوم، شمارهٔ ٦٢، صص ۳۰-۸ .

۱۱-کرمی، محمدحسین، زهرا،ریاحی‌زمین، و جواد، دهقانیان، (۱۳۸۸)،«پژوهشی در تئوری و کارکرد طنز مشروطه»، پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی، سال اول، شمارهٔ۱، صص۱۷-۱.

۱۲- محمدی کله‌سر، علیرضا، محمدکاظم،یوسف‌پور، و محمدعلی، خزانه‌دارلو، «زمینه‌های گفت‌وگویی طنز در مثنوی»، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی(گوهرگویا)،سال پنجم، شمارهٔ۳ (پیاپی۱۹)، صص١٦٤-١٤٣.

۱۳- ناصری، ناصر، (۱۳۸۷)، «جلوه‌های طنزهای عرفانی در مثنوی‌های عطار»،فصلنامهٔ ادیان و عرفان، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸،صص۱۸۳-۱۵۵.

١٤- واحددوست، مهوش، (۱۳۸۵)، «نگاهی به روند طنز در پیشینهٔ ادبیّات فارسی»، قند پارسی، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳۵، صص٤٢-٢٦.